

镜像摹仿和戏中戏——《哈姆雷特》中涉及的戏剧理论问题

孙柏

—

一、建构：摹仿理论

“演剧的目的是要给自然照一面镜子”——哈姆雷特关于戏剧摹仿人生、是反映生活的镜子这一说法，经常被人们引用来作为现实主义的权威论断；而由他亲自编导的戏中戏乃是全剧最为重要而特殊的镜像，包含着多个维度、多个层面的摹仿理论与摹仿实践。然而在我看来，悲剧《哈姆雷特》的这两方面内容本身都存在非同小可的疑点。这些疑点全面暴露出莎士比亚戏剧创作工作的自相矛盾，已成为近年来戏剧理论史研究中无法回避的课题。

罗伯特·魏曼在他的论文《〈哈姆雷特〉中的摹仿》中指出：“我们看到核心矛盾在于……诗学理论和剧场实践之间，在人文主义者界定的戏剧和巡回演员所掌握的剧场实践之间。……摹仿理论和表演实践之间的关系是非再现性的，也就是说前者只是后者的刻写和规定。摹仿之摹仿突出了对再现本身的疑问，并强调了再现者和被再现者关系中的异质性。”戏中戏“这种摹仿之摹仿……引发了不同层面的对立，比如念白和表演，或在理论与实践之间的对立。而且这些又都和剧中主人公的主要矛盾相关：如话语和行动，良心与复仇。”¹

另一位学者保莱恩·柯尔楠在《莎士比亚的戏剧理论》一书中坚决否认莎士比亚信奉戏剧反映生活、“模仿人生”这一新古典主义理论。在前人研究把《哈姆雷特》划分为虚构真实和剧场真实的基础上，柯尔楠认为虚构才是莎士比亚创作的情趣所在，也是他戏剧观的本质所在：莎士比亚戏剧的效果

“就在于一出戏把观众的注意力引向其虚构状态的那一时刻。……当我们被提醒到我们是正坐在剧场里为舞台上发生的事所着迷时，那恰恰是通过加强虚构的力量来克服我们把虚构中事信以为真的倾向。那是夸张；不是在向观众解释：‘这只不过是一出戏’；不仅仅是对生活的摹仿。这里根本没有什么‘近似生活’的东西。一出戏不应该被认为是生活。”在“寰球剧院”这个世界里，“生活被驱逐出去了。”²

无论对于哈姆雷特的戏剧观，还是对于戏中戏，有两个主要问题是我

们探讨的重点：呈现与再现（模仿与摹仿、真相与镜像）的异质性共存；演出（实践、“行动”）服从剧本（理论、“字句”）的戏剧文本化趋势。下文中笔者希望通过尽可能详致的文本分析来考察哈姆雷特/莎士比亚深刻的自相矛盾，看一看悲剧剧本如何解构自身。

“你们切不可越出自然的分寸：因为无论哪一点这样子做过了分，就是违背了演剧的目的，该知道演戏的目的，从前也好，现在也好，都是仿佛要给自然照一面镜子……”（第三幕第二场第 18 至 21 行）此处哈姆雷特所说的自然是指“生活”。³ 戏剧反映生活、“模仿人生”（同场第 31 行）——似乎是倚仗亚里士多德《诗学》权威、通行于文艺复兴以来各个时代的既定观念，甚至已接近于一个古往今来颠扑不破、放诸四海皆准的真理了。“从前也好，现在也好”——哈姆雷特不是在明确表示，这一“镜像模仿”理论具有超越历史时效性的优势吗？实际上，任何真理都企图跨越时空的框限，上升到永恒的境地。然而事与愿违：比较我们这个时代的现实主义立场，莎士比亚本人的戏剧观远不是那样明确和坚定。应该反省的是，我们在引经据典的同时，几乎是在逼迫这些并不情愿的权威做出非此即彼的表态。实际上，莎士比亚的戏剧观，包括他看待“摹仿说”的态度，仍然隐含着太多的晦涩复杂、暧昧不清。这一态度曲折地体现在先后作为导演、编剧甚至演员的哈姆雷特关于演剧目的的自相矛盾之中。

即便在哈姆雷特的振振有辞里，也流露出一丝微妙的自我怀疑和犹豫不决：生活真实和戏剧真实之间存在某种格外奇特的异质性。特别需要注意的是，原文先后两个“目的”措辞不一：前者为“purpose”，侧重于表示“意图，达到某种目的的动向”，即目光的起点；后者为“end”，则显然具有某种“终点，终结，终极”的意味，它不是展现事实的过程，而是事实展现的完毕，是目的地——这与哲学家哈姆雷特对于生命、存在（“To be or not to be”）的终极思考高度统一。真理的终极所在（“end”）和真理的实现意向（“purpose”）之间仍然存在距离、留有间隙。镜像摹仿对于反映生活真实而言是手段，就其作为戏剧真实而言则可能是终极存在本身。莎士比亚/哈姆雷特潜词用句中表面上的重复，正是其深刻之处：这也为我们下面关于再现与呈现、理论与实践、语言与表演、镜像与真相的研究敞开了方便之门。

摹仿必定与真理或真实相关。具体到戏中戏，即哈姆雷特亲自参加编

导的“贡扎果谋杀案”，其目的正是为了揭穿真相：“曾经有些犯过罪的人，正在听戏，/因为台上的情景表演得太妙了，/一下子打动了灵魂，竟至于当场/把他们所犯的罪行招供了出来；/因为谋杀案，尽管是没有舌头，/也会显说话的神通。我要叫戏班子/拿一点类似我父亲遇害的情节/演给我叔父看。”

（第二幕第二场第 543 至 550 行）这一段念白中的关键，在于那个其貌不扬的副词“当场”；原文是“presently”，派生于形容词“present”；

“present”作动词用，其基本含义包括“给予，展现”等等。这个极为普通的词汇暗示着非同凡响的形而上学内容：呈现即在场。一切真理——尽管力图追溯过往、延伸未来——无不处于现在时态。真理就在此时此地——更准确说，真理是随时随地的。真理是自在的，现存的。即使不乏易地交换、延期偿付的例子，但是就其确切实现的形式而言，真理仍然是入乡随俗、风潮时兴的。“礼物（present）”越是历经辗转，便越是令人惊喜不安。当然，

“present”还表示“演出”。所有处于现在时态的演出都是真理或存在的呈现。哈姆雷特的措辞是如此恰切：“当场”一词一举兼并了表演和犯罪。特别是关乎生死存亡的命案，“演出”本身就已预设了真相大白的时刻：早晚会有有一天，被谋害、颠覆、镇压、磨灭的生命存在终得以重见天日，重新被意识、语言，或者任何可理解、可感知的视界所回收，尤其可能在最具有现在时优势的戏剧演出中呈现。尽管要让鬼魂安息，尽管要为父王伸冤，但是在终极思考者哈姆雷特眼中，活着——生命存在与否，就是最大的真理；事件真相若能水落石出，便意味着比报仇更有意义的复活、还阳。生与死的界限不只在在于地狱和人世之间，也在于幕前幕后、舞台上下——呈现/演出，本身就是活着。

看过伶人激情澎湃的试演，哈姆雷特无限感慨：“可真是不可思议啊：看这个戏子/无非演一场虚构，做一场苦梦，/还能使灵魂都化入了想象的身份，/发挥了作用，直弄到脸色都发白了，/眼泪都出来了，神情都恍恍惚惚，/嗓门都抖抖擞擞，全身的精力/都配合意象！而且不为了什么！”（第二幕第二场第 503 至 509 行）——柯尔楠认为，“一场虚构”正是建立在“全不为了什么！”这一基础之上的。⁴“哈姆雷特的悲痛是不能被再现的。……真理不能被再现。‘这真是好象’一语中，‘真是（indeed）’在莎士比亚那里意为‘实际上（in reality, in truth）’。那么实际上，我们看到的只是‘好象（seeming）’，并不是摹仿性再现（mimetic representation）的欺

骗、蒙蔽；摹仿性再现会使我们相信，对不可再现之事物的模仿（imitate）是可能的。”柯尔楠设想哈姆雷特的真实意思是：“你们所看到的只是舞台上的激情。真实是不能再现的。戏剧‘实际上’所能提供的全部即外在表象。”

“莎士比亚的戏剧并不假装作再现真理。实际上，他想做并且做到了的全部事情就是‘好象’。”⁵

的确，莎士比亚从来不曾毫无保留地赞同“摹仿理论”。我们不能简单地按照字面意思来判断：莎士比亚/哈姆雷特就是亚里士多德《诗学》理论教条的追随者，或具有发轫于文艺复兴时代的现实主义立场。但是，柯尔楠将虚构置于莎士比亚戏剧理念的核心地位的观点是我不能苟同的。诚然，真理不可再现。因为真理从来都是在场的呈现。这一特征也就是戏剧演出的性质，即其现场性。莎士比亚/哈姆雷特这一句貌不惊人的评判：“全不为了什么！”——或许只有安托南·阿尔托的伟大断言可以与之媲美：“戏剧就是立即的无偿性。”⁶再现、反映、摹仿永远深陷于镜像往复的泥沼中不能自拔，我们只是偶尔能够从中瞥见真实的影子。柯尔楠没有涉及呈现的问题，而是一味滞留在镜像摹仿的再现关系以内，这是她的论述的局限性所在。

在笔者看来，“全不为了什么”这句话具有截然不同的另一翻意味；其中表达的不是“无（nothing）”，而是“有”——是呈现。我们要探讨上面引述的哈姆雷特那一翻感慨，必须考虑当时他的具体心境，也即第二幕第二场最后一段独白的完整语境。哈姆雷特真正感慨的是：“他会怎样呢，/如果他有了我这种悲愤的缘由？”（该场第 512 至 513 行）哈姆雷特在质问自己。显然，使他深受触动的是那一瞬间震彻身心的脸色、眼泪、神情，而不是伶人再现的人物、情节等内容。哈姆雷特并未受困于意义的过剩或者缺失，而是在如何将意义外化为行动上不知所措。哈姆雷特幻想那个伶人——也可能就是他自己——在深仇大恨的驱策下会有怎样振聋发聩的表现（第 514 至 518 行）。正是表演中纯粹的激情感染了哈姆雷特——即使换一段台词，换一种表演，其效果依然。伶人“全身的精力”恰似对哈姆雷特在行动上无能为力的谴责。正是“全不为了什么”唤起了哈姆雷特的意义，使他在所谓的“无”里面看到了自己的有。两者之间完全不存在反映或再现的镜像关系。哈姆雷特目睹的是巨大真实的骤然涌现。

我所要举出的哈姆雷特最后一个自食其言的例子是他对语言和表演之间

关系的看法。对这一问题的探讨将把我们引向更深的研究层面——戏剧文本化。

“用动作配合字句，用字句配合动作。”（第三幕第二场第 17 行）——但是哈姆雷特表里不一，不能说到做到：一方面，他深邃的哲学沉思、拗口的内心独白桎梏了复仇行动乃至任何“轰轰烈烈的大作大为”（第三幕第一场第 86 行）；另一方面，与其说他纠正了伶人旧有表演中的“缺陷”，不如说他强调并进一步扩大了文艺复兴诗学理论和扎根传统的剧场实践之间不可调和的矛盾。哈姆雷特强调的模仿是演员、表演、声音、手势——总之，剧场中的一切。这与文艺复兴戏剧的文本主旨及其对精神、内容、立意的兴趣大相径庭。魏曼在他的论文中强调了这一对立的阶级基础：前者是属于平民“乞丐”的、以口传身教为传统的剧场实践，后者则是浸润在哈姆雷特旧有宫廷生活中的、文本化的新古典主义理论。至于哈姆雷特在多大程度上具有平民意识，大概要取决于他对周遭生活摹本的态度。无论哈姆雷特怎样努力与戏子们打成一片，他一直未能意识到自己身上可以说是一个致命的错误：哈姆雷特始终坚持精神对肉体、内容对形式、立意对表达的支配、统治以及某种预置的优越地位——这与丹麦王子来自维登堡的高等教育、他自幼接受诗书礼义熏染的文化素养是相辅相成的，也与他的人文理想主义者的“美名”相称。因此他不留情面地批评“那些演丑角的……往往有人就爱在台上自己先笑出来，逗引少数没有头脑的听众也哄笑一番，全不管那时候戏里正好有紧要问题要大家注意哩。”（第三幕第二场第 34 至 38 行）丑角的笑场乃是其职能所在：演员于再现虚构人物的同时，片刻不忘呈现表演本身。这一剧场传统是为莎士比亚所熟悉的，更何况他本人也在《哈姆雷特》剧中便多次有意地突显戏剧表演带有仪式性的剧场痕迹。⁷

这里，我们且先来考查一下莎士比亚对于精神与肉体关系等问题的看法。不过这一看法并非全然出自哈姆雷特之口，而是部分地通过葛忒露德间接传达给我们的：“如果言语是气息做的，/气息是从生命来的，我要是有生命/就不会吐露你对我所说的一个字。”（第三幕第四场第 196 至 198 行）“气息（breath）”在西方文化传统里象征着灵魂或精神。我们可以在《约翰福音》第三章第八节找到它深植于基督教土壤的根源：“风随着意思吹，你听见风的响声，却不晓得从哪里来，往哪里去。凡是从圣灵生的，也是如此。”⁸所

以，在葛忒露德的表述里，生命、精神、言语依次构成梯级关系。生命对其后者的支配权和优势地位不容置疑。而在哈姆雷特的自相矛盾中：一方面就其导演构思而言，立意决定表达；另一方面就其复仇重任来说，又被思想瘫痪了行动。——其实，支配就是瘫痪。

另一组例证也为我们暴露出“字句”和“行动”表面平等、实则失衡的问题。哈姆雷特在谴责“小丑爱用自己的笑声，引起台下一些无知的观众的哄笑”时，所用“观众”一词原文为“spectators”；而在他临死时说的这样一句话：“你们这些看见这一幕意外的惨变而战栗失色的无言的观众……”里，“观众”一词原文作“audience”。⁹前者源于拉丁语动词“看（specto）”，直译即“看客”，侧重的是视觉效果；后者却截然相反，源于另一动词“听（audio）”，直译是“听众”，强调的不仅仅是对音乐，更是对话语的知觉、感受。两种表达“观众”的词汇共同出现在哈姆雷特的用语中，是否意味着他确实公平地对待“字句”和“动作”而毫无偏心呢？那么，我们来检查一下哈姆雷特自己是如何表达观剧行为的：一切就序之后，哈姆雷特问波乐纽斯：“王上愿意来听（hear）这出好戏吗？”（第三幕第二场第40行）第二幕第二场第491行：“明天我们要演一场戏。”原文是：“We’ ll hear a play tomorrow.”（II, ii, 542.）——哈姆雷特的倾向一目了然。上述事实为我们展现了戏剧观演史上这样一个重要阶段：出入剧场的人们逐渐从“看客”转变为“听众”；从对形象、“动作”的关注发展到对语言、“字句”的兴趣；“看”这一动作旧有的优越性无可避免地让位于“听”。究其根源，我认为，亚里士多德《诗学》理论泛滥带来的最严重的负面影响就是逻各斯中心主义对剧场的霸占。正是凭借“logos”一词基本含义“言谈、话语”，所谓“话剧”才得以应运而生，“字句”对“行动”的统治与支配已成为大势所趋了。

哈姆雷特的自相矛盾、犹豫不决曲折地反映了莎士比亚自己在戏剧生活中面临的极大困境。或许实际情况是莎士比亚始料未及的：既非生命决定精神，亦非精神支配肉体——而是语言一举两得地统治了一切。在文艺复兴运动充分展开的十六世纪，任何关于肉体或精神的说法都可以在语言的镜像中找到赖以凭仗的依据，找到归宿和寄托。无论生活还是舞台的上空，都漂浮着巨大

而无形的文本——象阳光一样笼罩并炫耀着一切。

二、解构：戏中戏

第三幕第二场，戏中戏正式搬演。

“‘贡扎果谋杀案’一般认为别无真戏，只是莎士比亚虚拟的戏中戏。”¹⁰但是在第二幕第二场的上下文里，“贡扎果谋杀案”似乎早已作为既成事实的文本停泊在那里，提议该剧的策划者和承演该剧的伶人们一拍既合，甚至也被设定为伊莉沙白时代观众耳熟能详的剧目。更有趣的是，莎士比亚让哈姆雷特参与了自己的写作：“我感到有一点需要，想自己写上十五六行的一段话，插到台词里……”（该场第 494 至 495 行）仿佛有一个特殊的位置是专门为哈姆雷特保留的。我们无从查考戏中戏里到底哪一部分出自哈姆雷特的手笔。但是如前文所述，受困于死亡哲学的终极真理、并因此拒绝周遭生活摹本的哈姆雷特，除了疯话连篇以外，在现实世界中无从置喙。我们可以由此推断：插入台词以借伶人之口表达自己的这一举措本身，正是他企图弥合上述严重断裂的尝试。哈姆雷特使自己陷于十分尴尬的境地：他处在剧作家莎士比亚和准备上演“贡扎果谋杀案”的巡游演员之间；既不能完整地把他那“一点需要”诉诸文字，又矜持地不愿混迹于伶人以便亲口念出那段台词；哈姆雷特在文字和口语之间举棋不定。——“碎了吧，我的心，因为我不能用我的嘴。”（第一幕第二场第 159 行）哈姆雷特画蛇添足的工作只是将意义镶嵌进（被假定为人所共知的）文本。尽管他声称：“这台戏是机关，/我要用它来抓国王的良心看看。”（第二幕第二场第 558、559 行）实际上，捕获真相的并非哈姆雷特自己，而是那个无形之中同意受理此案的文本。

我们由此得出的结论将和悲剧主人公一样不容乐观：剧本——对哈姆雷特而言是“贡扎果谋杀案”，对我们而言则是《哈姆雷特》——似乎曾一度为精神与肉体、立意与表达、能指与所指提供了重获整合的机会。无论“贡扎果谋杀案”还是《哈姆雷特》，都停泊在各自舞台的上空，等待着意义的更新、窃据与进驻。——我们勘测到的是可称之为“戏剧文本化”的迹象。剧本，而非剧场。剧场已被文本收容。剧场的一切都被隶写成场记、存单、呈文和校样。一切都被订正和记录在案。剧场有稽可查。字句与动作相互配合——只能是哈姆雷特无法实现的一个良好愿望。因为，在字句与动作表面平等的背

后，矗立着无比强大的文本。文本的先定形式已经预定了全部字句（甚至也预定了动作）。作为演员的哈姆雷特为了永恒的缘故避免登台笑场。作为人物的哈姆雷特则在四百年来的演出史中无数次地倒毙在舞台上，而后安然回转他降生的地方：《哈姆雷特》就是哈姆雷特的摹本和天堂。

尽管如此，这样一个经典文本并非铁板一块。相反，凡是文本总有断裂、破碎之处，总有漏洞，甚至千疮百孔。缺点，缺陷恰是评论切入文本的处所，也是新的文本陆续诞生的产门。《哈姆雷特》剧本中有一处难以弥平的褶皱，流露出莎士比亚对他同时代剧场现状的忧心忡忡。这个褶皱就是那部哑剧。由哈姆雷特添加台词的“贡扎果谋杀案”正式出台以前，为何要搬演一部内容相同的哑剧？历代学者和评论家众说纷纭，莫衷孰是。¹¹从剧情剧理出发对这一问题进行解释的传统做法，或许在暗自窃喜的剧作家本人看来，总不免有正中下怀的滑稽意味。因为，这一褶皱乃是出自莎士比亚和哈姆雷特之间的权益之争——至少是两者对戏中戏文本著作权的争夺。

那位戏中戏的编导事先曾蛮横地要求演员：“只许念剧本上写下的说白，不要临时添花样。”（第三幕第二场第35行）在这一语境里，哈姆雷特完全违背了自己关于“动作配合字句”的倡议，不留余地地强迫表演服从话语，使剧场受制于文本。殊不知即兴表演乃是体现戏剧演出在场呈现特征的极致。哈姆雷特自以为百无纰漏，怎料想正式演出中还是出了“花样”。

哑剧横亘在丹麦先王遇害真相和“贡扎果谋杀案”之间。对于前后两者哑剧都起到了镜像的作用。因而，由摹仿再现的意义得以从这堵透明的隔墙穿过，抵达观众的视界。“这是什么意思？”（第三幕第二场第124行）——莪菲丽亚并不怀疑哑剧演出是否具有意义；使她迷惑的只是：这究竟表达的是何种意义？——她需要解释。哈姆雷特的回答也以相应的重复方式对莪菲丽亚这一问句中隐含的两种可能性做出区分：“Marry, this is miching malicho; it means mischief.”（III. ii. 148, 149.）¹²“鬼鬼祟祟”在内涵上当然包括下毒这一恶行；但是在外延上却是指哑剧本身。特别需要注意：前半句使用的是系动词“是”，表达整体的有和在；后半句使用动词“表示……的意思”，则预示着哑剧情节仍有待进一步的解释和说明。另外，西班牙语的运用也在形式上加强了上述区别。总之，哑剧单一的形体表演为言语留下了用武之地，“字句”和“动作”的平等关系已被打破。接下来，莪菲丽亚

期待致开场白的伶人“告诉我们这场哑剧是什么意思”；而哈姆雷特心里有数：“这个家伙会告诉我们的。戏子总不能保守秘密；他们会把什么话都讲出来。”（同场第127至129行）在关于“搬演（show）”的双关语游戏里，哈姆雷特更是明确了表演和立意的对峙：“你给他搬得出什么，他就说得得出什么。只要你好意思做出来，他就不会不好意思告诉你那是什么意思。”（第130、131行）¹³最后，“贡扎果谋杀案”以其繁赘的辞藻充当了哑剧的镜像，摹仿和再现了那些“要不得的情节”（第216行）。因此我们可以在哑剧和戏中戏之间总结出三个层次上的对立：形体和言语，存在和意指，呈现和再现。对“贡扎果谋杀案”的策划和编导哈姆雷特来说，哑剧的临时介入多少有些意外别出。在不知道王子真实意图的情况下，伶人们在丹麦王宫的这次哑剧演出，具有在场呈现的意义。但是对于悲剧《哈姆雷特》的观众和作者而言，哑剧仍然是弑君真相的镜像摹仿，即再现。所以，与克罗迪斯不知不觉中同时担任观众和演员的情况相类似，¹⁴哑剧也是集再现和呈现于一身——这种复调式堆叠，正是文本褶皱的起因。形式古旧的哑剧表演独立并先在于原有戏文和哈姆雷特的插话，但在实际上却早已被莎士比亚的文本收编，它仍然显示着某种笔触，某种痕迹，仍然制约着扮演伶人的演员。

综上所述，克罗迪斯弑君真相与“贡扎果谋杀案”是镜像摹仿关系，其中后者再现和反映了在剧情中处于生活真实地位的前者；然而，哑剧的介入又为这一再现关系叠加了一层呈现的有和在。哑剧逾越了哈姆雷特的谋划意图，却依然囿限在莎士比亚的文本策略以内——使呈现于再现中一劳永逸。所以戏中戏形式本身蕴涵着再现与呈现之间的深刻矛盾。戏中戏的内部形态无疑属于镜像摹仿范畴，其中反映的是剧场生活的“真实”。然而它的外部形态却仍旧保持着在场呈现的孤独和骄傲。这种双重表演或曾试图表达某种意义，（甚至试图表达虚构，）但是接踵而来的则是在所难免的自我消弭。换言之，戏中戏监守自盗，窃空了在它形式之下覆盖和标记的任何意义。戏中戏总有一种上屋抽梯的兴味，面对真实无法退避——戏中戏暗示着戏剧的绝境。